ENCUENTROS (V)

(SEPTIEMBRE 2003-MARZO 2004)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-12

ENCUENTROS (V)

(SEPTIEMBRE 2003-MARZO 2004)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-12

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
12 Ordinal de cuaderno (del autor)

Encuentros (V)
(Septiembre 2003 - Marzo 2004)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Laura Bejerano Iglesias
CUADERNO 168.01 / 5-34-12
ISBN: 84-9728-104-7(obra completa)
ISBN: 84-9728-109-8 (Encuentros V)
Depósito Legal: M-23853-2004

J. SEGUI

ENCUENTROS (5) (SEPTIEMBRE 2003/MARZO 2004)

ÍNDICE

1. Michèlle Barbé. (26-9-03) 2
2. Incansable viajera. (26-09-03) 3
3. El cuerpo (2). (26-9-03) 4
4. Miraflores. (17-10-03) 6
5. La búsqueda de las figuras de luz. El negro, el borrado y el dibujar entre grises. (22-10-03) 7
6. Candela - Pérez Piñero. Un diálogo imaginal. (24-10-03) 8
7. Una Feria del Dibujar. (27-10-03) 10
8. Escribir. (27-10-03) 11
9. Vicente Pérez Carabias. Anotaciones críticas. (29-10-03) 12
10. La gallina. (30-10-03) 15
11. El Movimiento. (4-11-03) 16
12. Enseñar. (10-11-03) 17
13. Tesis. (10-11-03) 18
14. Imposturas. (10-11-03) 19
15. Notas para las envolturas. (11-11-03) 20
16. Para las envolturas. (17-11-03) 27
17. El grado cero de la arquitectura. (19-11-03) 28
18. Notas para las figuras de luz en el grado cero de la arquitectura. (21-11-03) 31
19. Sombras. A. Jodorowsky. "El tesoro de la sombra". Siruela, 2003. (7-1-04) 32
20. Piedras. (9-1-04) 33
21. Atardecer. (13-1-04) 34
22. Lo inaccesible. (15-1-04) 35
23. Proyecto de educación ambiental. (15-1-04) 36
24. Las tres y diez. (5-2-04) 37
25. Sólo una obra. (9-2-04) 38
26. Medrano. (15-2-04) 39
27. Retrato 40
28. Tanteo. Tentativa. (23-2-04) 41
29. La Expresión Gráfica. La escritura de los fenómenos. (2-3-04) 42

1. Michèlle Barbé. (26-9-03)

Las obras plásticas son contramoldes de la movilidad, matrices espaciales conformadas por los movimientos que los artistas liberan en sus rituales ejecutorios. Cada obra puede entenderse como una marcación, como un despliegue de huellas impresas en la materia, que son el registro de los ademanes activados entre las sucesivas fases de contemplación silenciosa de la propia obra que la ejecución suscita. Quizás todo el arte plástico sea así, aunque las modalidades y los estilos varíen en razón a la materia que se configure, a los instrumentos y medios de marcación que se empleen, y a las clases de criterios de estimulación y control que se pongan en operación.

*

La obra que M. Barbé exhibe en esta muestra, escrutada en clave dinámica, es un ejercicio de gesticulación manual con el concurso de una pasta que, al distribuirse sobre el soporte, deja marcadas formas relativamente imprevisibles visualmente seductoras.

La serie entera es una experimentación, reticente y serena, de movimientos que se ejecutan como caricias pausadas en ademanes envolventes de pequeña amplitud, localizados en la parte central del papel soporte, en un área suficientemente alejada de los bordes como para que sus evidencias delimitadoras no interfieran en la dinamicidad de los gestos desplegados.

El ejercicio tiene mucho de ascesis, en su reiteración ritual de movimientos que imprimen huellas que la mirada no deja de espirar.

La pasta que se emplea es blanca, sobre un papel vegetal que transparenta la superficie, también blanca, del tablero horizontal donde la lámina soporte descansa durante la ejecución. Movimientos blancos, flotando sobre una superficie algo menos blanca.

*

Entiendo la serie como un homenaje al cuerpo, a la caricia que transfigura la superficie acariciada en conciencia extrañada del propio cuerpo. También es un elogio de la mano que, con sus movimientos autónomos, genera la exterioridad con todos sus matices de formalidad.

La autenticidad de este trabajo está en la dificultad para poderlo contemplar y gestionar como una única obra, porque eso es el conjunto de la serie, a pesar de la evocación fósil de las figuras blancas que flotan como registros atenuados en el blanco agrisado de los papeles.

*

Las manos, en el arte plástico y la artesanía (también en la técnica), son una herramienta autónoma que marca las huellas de sus movimientos en la materia, hasta transformarla en un envoltorio concentrado, cargado de presencia, que arrastra al pensamiento y la percepción.

2. Incansable viajera. (26-09-03)

No para de viajar, arrastrada por la inquietud exploradora de su compañero. Pero, vaya donde vaya, ella nunca está donde está. Siempre se manifiesta distante, ajena, instalada en un ámbito indefinido donde, en cada caso, busca la coartada para desear situarse en otro lugar imposible (un segundo no lugar) que la exima de tener que asumir la situación en que se encuentra.
Se desplaza sin cesar, pero nunca prescinde de sus comidas habituales, sus rutinas cotidianas y sus ociosas ocupaciones de burguesa adinerada. Para ella el mundo es como un diorama, un decorado inevitable e incómodo para su obsesión evasiva. Un fondo fotográfico para justificar el hastío. El lujo con el que viaja sin cesar se convierte, para ella, en asco, en abyección autodestructiva.
Oyéndola lamentarse, uno se asombra de la estrechez carcelaria de la tierra y de la desgracia de los viajes vividos como destierros con denominación de origen.

Dice Chema Rodríguez ("El diente de la ballena") que el viajero, en tanto que viaja, va inventando y dando sentido a la realidad por donde transita, porque, si no, el viaje se convierte en un translado por el sin sentido.

Los viajeros apasionados conquistan los lugares nuevos, iluminando de realidad el mundo incógnito desde la ficción de la cotidianidad extrañada. Los viajeros viajan incitados por la aventura antirutinaria del viaje. En el Renacimiento se viajaba para descubrir mundos; durante el siglo de las luces se viajaba para conquistar el orbe; los románticos viajaron para conocerse a sí mismos y para dar aliento a su imaginación. Hoy dicen que la gente viaja para equilibrar la perplejidad rutinaria con la perplejidad del encuentro con otras perplejidades.

Mi amiga, la incansable viajera, viaja para reforzar su estaticidad, para anular la larga tradición de los viajeros. Viaja para notificar su desgana e intensificarla hasta la abyección, porque cree que vivir es la preparación de un lugar fijo y seguro desde el que poder permanecer ajena a una realidad diversa e insoportable.

3. El cuerpo (2). (26-9-03)

Sexo, fricción en el cuerpo. Agitación de la superficie que, rozada por otra superficie, se ensimisma y se enajena. Entrega de la cutaneidad a su total extra-vagancia. Apertura a la pasividad, estatismo receptivo. La gran experiencia de la otredad vacilante. Yo te acojo, y yo soy tu acogido. Tú me haces acogerte. Tú me construyes como superficialidad autónoma. Tú me entregas tu agitación radical, tu libertad receptiva. En este olvido del olvido, que prioriza al cuerpo como totalidad, se produce el orgasmo espasmódico que lleva a la descarga enajenada de la extrañeza. Es la explosión eternamente inacabada del gozo que disuelve el ego en el indefinido cuerpo genéricamente contraído. Y que disuelve el mundo totalmente absorvido en la vibración de la palpitante carne que descubre la novedad de lo gozoso. Luego, la propia extrañeza se extraña, y la tensión sostenida se escapa inundando la mundaneidad de un inusitado sosiego.

*

M. Vargas Llosa, en su último libro (El paraíso en la otra esquina), presenta dos formas de acometer el sexo heterosexual acompañadas de una única visión sobre el sexo homosexual.

Flora Tristan odia el sexo heterosexual a raíz de la instrumentalización a la que había sido sometida por un marido de conveniencia, insensible a ninguna sutileza relacional. Flora Tristan ve en la práctica sexual la brutalidad del dominio de gEnero, el referente de la desigualdad social que ella decide combatir. Para Flora ese sexo es violación, forzamiento, explotación, autodefensa, exacerbación del yo, todo lo contrario a cualquier entrega gozosa. Sin embargo Flora encuentra en la homosexualidad el placer (no el gozo) que proporciona la entrega consentida del propio cuerpo a otro ser al que ese ejercicio, socialmente prohibido, le sirve de rebeldía y autoafirmación.

Paul Gauguin, el otro personaje de Vargas, ansia el sexo, suspira por él y piensa que le proporcionará la energía creativa que necesita para su aventura artística. Gauguin tiene una sofisticada pareja que le exige, como pago a su entrega sexual, el acomodo burgués a un trabajo esclavo y mecánico. Y suspira por una relación sexual plena, al margen de la retorcida sofisticación de la sociedad en la que vive. Cuando viaja a Tahití, espera encontrar seres elementales que se abran al goce para poder aprovecharlo él mismo en su vida y su trabajo. En su dramática estancia en los trópicos tristes, descubre la entrega de las nativas pero no alcanza el abandono a su propia corporeidad hasta que un nativo le acomete homosexualmente con toda delicadeza.

*

Sara Hite (El País Semanal 10.08.03) sostiene que lo central del sexo está en la excitación erótica mantenida a la espera de la imprevista descarga orgásmica. Devalúa la penetración como situación sexual convencional. Indica que en la excitación mantenida se produce una conmoción de la experiencia. Insiste en que en ese estado de agitación enajenada (y no en la penetración) se activan sensaciones de plenitud que tienden a transformarse (después del goce) en impulsos creativos orientados a transformar el mundo. Subraya que la excitación corporal entregada, pero contenida, se acompaña de una alegría gozosa y desbordada.

*

Todo el sexo es pura entrega del cuerpo, liberado a su naturalidad, desconectado de su papel cotidiano de separador entre lo interno y lo externo. En la mujer, el sexo es éxtasis de recepción de un cuerpo que envuelve lo otro, y lo acoge, sintiendo la calidez, polarizada en extrañeza, de las caricias de un Tú transmutado en cosmos. Acogimiento, envolvencia, estado originario de lo gozoso como arquitectura primaria. En el hombre, el sexo es agitación que se concentra y busca una descarga, un descanso pletórico, intensamente anticipado que, al contenerse, genera el inasible gozo. En el hombre, la contención de la agitación sexual enajenada produce el profundo gozo, que es el placer agigantado de jugar con el acogimiento sin entregarse a su conclusión, que siempre es una explosión energética involuntaria que disuelve la tensión.

Las diferencias funcionales de la sexualidad heterosexual hacen imposible el consenso intercursivo entre el hombre y la mujer socialmente alienada. Bajo las presiones autoreferenciales, provocadas por la sociedades civilizadas, la actividad sexual heterosexual (quizás también la homosexual), mas que unificar, separa, diferencia, aleja, manteniendo la total otredad como un sufrimiento que impide el gozo en vez de festejarlo.

*

W. Reich, en 1930 (La función del orgasmo) sostiene que la conducta antisocial (antinatural) surge de pulsiones secundarias que deben su existencia a la supresión de la sexualidad natural. En sociedades en

las que se educa a sus componentes para que nieguen y teman a la vida y al sexo inculcándoles "angustia del placer", que es horror a la imaginación que provoca la excitación placentera.

Para Reich, la sexualidad y la angustia son las direcciones opuestas de la excitación en el organismo humano. La sexualidad como agitación de la superficie que se resuelve en expansión gozosa, y la angustía como agitación comprimida que se avisma en contracción temerosa. Reich recomienda la liberalización orgásmica como única vía para la corrección de la orientación política autoritaria y antidemocrática, en sociedades alienantes que anhelan seguridades y confían en el autoritarismo.

*

David Cooper, años después (en 1968), ensaya elevar a principio antropologico la experiencia orgásmica ("Manifiesto orgásmico" en "La gramática de la vida"), subrayando la importancia política de la actividad sexual liberada de represiones y temores. Exclama como grito revolucionario "pan y orgasmo" siempre que el orgasmo se alcance en el contexto de una relación corporal mutua no posesiva (no instrumental). Sostiene que un goce que supere el deleite y la alabanza se encontrara siempre en el centro de cualquier revolución. Entendiendo por goce, precisamente, la conciencia extrañada (nueva) corporal y no-mental, que nace del centro del orgasmo.

Cooper diferencia el orgasmo de la eyaculación y de las contracciones pélvicas involuntarias, para identificarlo como: "Un momento sin tiempo en el que un exceso de vitalidad corporal compartida genera la muerte (como no-pensamiento, como pura acción) en el camino hacia una vida renovada de entusiasmo. Indica que en el orgasmo, así entendido, el placer se desvanece con el sentido del yo limitado, fundando la experiencia del "hay nada". "De una muerte exaltada".

*

El sexo es también un dialogo autentico cuando se practica en el sentido de entrega no posesiva y experiencia abierta de la superficialidad total, genérica. Diálogo sin palabras, sin razones, sin sentido. De puro extrañamiento, de total olvido de sí en la agitación del otro. Lugar de la muerte, de la nada, del todo concentrado en la ausencia y de la contención extática del desvario que ya ha vencido, para siempre, la conciencia abyecta de lo cotidiano. Diálogo que hace sentir al otro en la mismidad auténtica del extrañamiento y que manifiesta la yoidad en el reflejo de la mas radical diferencia.

4. Miraflores. (17-10-03)

Era, sobre todo, un lugar manejable. Quizás más grande de lo que ahora me parece, pero fácil, esquemático, muy sencillo de entender, impregnado de los olores imborrables que habrán de resguardar para siempre nuestra infancia. Miraflores era un mundo pequeño, como una casa grande con un gran jardín donde todos los veranos nos volvíamos a encontrar. Miraflores es, hoy, un artefacto para clasificar recuerdos, una especie de armario lleno de cálidos aromas y de precisos encuadres.

5. La búsqueda de las figuras de luz. El negro, el borrado y el dibujar entre grises. (22-10-03)

Dibujamos en papel grande (de 1x0,70) y lo hacemos con carboncillo. Y con trapos y con gomas. Y dibujamos en un ambiente en penumbra, de muy poca luz. Así acometemos la expresión. La danza gozosa que deja huellas en el papel. Movimientos negros que completan el marco con el patetismo del trazo intenso. El tamaño del papel es importante para hacer posible la gestualidad amplia y para iniciar la disciplina ritual de colocarse fijo delante del tablero, con un pie delante, de modo que, apoyado en el pie de detrás, se domine el cuadro y, apoyado en el de delante, se llegue sin dificultad a cualquier parte de la superficie del papel. El 1x0,70 es el tamaño idóneo para dominar el cuadro (el dibujo en ejecución), en el límite de lo manejable, sin grandes sacrificios. Un marco más pequeño se puede rellenar exclusivamente con movimientos de los brazos sin que el cuerpo entero colabore y un encuadre mayor requerirá desplazamientos constantes para controlar la mancha del dibujo en el dibujar. Utilizamos el carbón porque es la técnica mas versátil (más plástica, más fácilmente corregible) y nos interesa mucho el dibujar que pasa por infinitos estados intermedios (tentativas y correctivas) antes de ser abreviado por cualquier forma de acabado. Queremos hacer dibujos "no acabados", dibujos abiertos. Dibujos completos (en todos los estadios) pero dibujos sin terminar (sin patetizar).
Aún en el estadio del dibujar lúdico (expresivo), sin ningún modelo representable, intentamos no dibujar bordes y contradibujar con el trapo que conduce a la extrañeza del dibujo propio en medio de la experiencia del acariciado del papel. El trapo rebaja los negros, los desactiva, y muestra el pathos de la borradura que se resuelve en grises, en sutiles tonos intermedios (sin negros ni blancos) que maximizan la apreciación de matices sutiles de asombrado.

Con esta experiencia, repetida varias veces en el ambiente en penumbra, nos ubicamos frente a modelos débilmente iluminados en contra luz. Así iniciamos la experimentación de las figuras de luz, que requiere una técnica de mirar y un procedimiento ritual de dibujar. Primero el mirar. Con los ojos tan cerrados que solo se distingan las figuras de luz enmarcadas entre sombras. Sin apreciar los bordes de los objetos, sin distinguir detalles. Tratando de ver solo la luz abriéndose paso entre las sombras. ¿Y el dibujar?. Primero la búsqueda del encuadre emocionante, su tanteo en croquis o dibujos muy rápidos hasta que la distribución de las sombras recortadas conmueve. Esta fase del acercamiento se facilita utilizando cámaras fotográficas, o espejos, o marcos para recortar el campo visual.
Después llenar del todo, en el menor tiempo posible, el papel. Sin dibujar bordes, sin encajar los objetos. Solo ubicando la luz, en un ciclo circular de pasar el trapo, perfilar la figura de luz blanqueando (borrando) lo gris y, luego, volver a repetir correctivamente la operación, hasta que la configuración grisificada al máximo y sin líneas de borde, resulte conmovedora.
Cuando esta fase se ha llegado a dominar, se procede a medir las figuras de luz que, así, se transforman en argumentos que aparecen en el papel pidiendo la activación de los tonos intermedios y los grises más intensos.
Aquí detenemos la ejercitación experimental, con la seguridad de que la estimulación imaginal de un dibujo es máxima cuando no esta acabado y que el acabado es un accidente resumidor sin interés en el proceder ritual del dibujar.

6. Candela - Pérez Piñero. Un diálogo imaginal. (24-10-03)

La relación de Candela con Pérez Piñero es el encuentro, curioso y apasionado, de dos formas de imaginación temática y material de la arquitectura.

*

Queremos entender por imaginación temática y material el ámbito de las imágenes que se generan por la fijación en alguna temática y por el trato constante con la manipulación de un material. Para Bachelard, la imaginación humana es el compendio movilizador que, en cada ser, provoca y sostiene la acción transformadora, a partir de la experiencia dinámica acumulada en relación a algún modo de producción de artefactos. Imaginación también son las imágenes. Y las imágenes son preexistencias, recuerdos y, por supuesto, resultados, obras concluidas. Imaginar es el contrapunto del hacer. Hacer es transformar, conformar, y formar, vuelve a ser hacer (dar forma, realizar). No se sabe concebir la acción humana sin vincularla con el contrapunto imaginario que da sentido a los movimientos de la acción, enfrentados a la resistencia de la materia que se transforma y al uso o función (destino) del objeto-efecto que se quiere producir.

*

Cuando aparece en escena Pérez Piñero en 1961, Candela es un profesional curtido en el trato del hormigón laminar para la solución de cubiertas. Lleva más de 10 años de constructor de sus diseños, monográficamente centrados en el invento de cubriciones abovedadas y regladas, resueltas en hormigón armado con ingeniosos sistemas de cálculo, encofrado, vertido y acabado, que le permiten usar la mano de obra y los medios disponibles, en el México de los años 50, ajustados a una rigurosa economía de costes. Además, es universalmente reconocido (y premiado) y forma parte, con Fuller y Ove-Arup, del Jurado que concede el premio A. Perret para estudiantes, del Congreso de la U.I.A., al "Teatro Transportable" de P. Piñero.

Candela en esa época posee una eficaz dinámica imaginaria, temáticamente centrada en las cubiertas y materialmente implicada en la sensibilidad de la ejecución y el comportamiento de las láminas de hormigón armado que lleva construidas.
Pérez Piñero, entonces, todavía alumno de la E.T.S.A.M., había inventado un mecanismo capaz de desplegarse hasta configurar una estructura espacial de gran dimensión. Su temática es la misma que Candela (la misma que interesa a Fuller y a Ove-Arup), las cubiertas. Pero Pérez Piñero no está familiarizado con el hormigón y las cáscaras. Él parece un hombre de artilugios, de pequeñas maquetas móviles manejables con las manos, que acaba de descubrir una disposición de barras rígidas articuladas que, estirada, se expande como un pantógrafo tridimensional.

Una imaginación comprometida con la materia rígida y superficial y otra, estimulada por la movilidad de mecanismos que, extendidos como estructuras espaciales no compactas, tienen que completarse con cubriciones superficiales relativamente independientes de las soluciones de los mecanismos portantes.
A partir de 1961 la trayectoria de Candela, ya famoso y reconocido, evoluciona hacia la consideración de grandes estructuras deportivas para las que su técnica fabricadora de cáscaras resulta limitada. En este empeño, no deja de considerar la utilidad de las cúpulas esféricas de elementos metálicos, de las que P. Piñero, cada vez es más especialista, hasta que, en 1966, proyecta (con Castañeda y Peyrí) el Palacio de los Deportes de México DF, rematado por una cúpula esférica, organizada en planos convergentes en el polo (por recomendación de P. Piñero), cuyos vanos se rellenan con paraboloides hiperbólicos (una superficie bien conocida de Candela) suspendidos, que rigidizan la cúpula y resuelven la cubrición a la intemperie. En este proyecto, Candela inventa un híbrido estructural que le vincula a P. Piñero y le permite ganar el concurso y construir el edificio para la Olimpiada del 68. La cúpula híbrida del Palacio es una gran conquista imaginaria, una especie de cadáver exquisito temático y material a la espera de posteriores desarrollos.

P. Piñero, en ese período, ya arquitecto, desarrolla y perfecciona su primer mecanismo extensible y transportable, diseñando cúpulas macladas y cúpulas de módulos planos y directriz esférica. En este proceso, el ingenio de Piñero se sensibiliza con el invento de Candela y empieza a trabajar con el objetivo expreso de encontrar el modo de construir estructuras desplegables que lleven incorporado el cerramiento.

Candela y Piñero se hacen amigos a raíz de conocerse en 1961 y, desde esa fecha, no dejan de mantener relaciones profesionales. Cada uno está en un ámbito profesional e imaginario propio y diferente, pero ambos sienten una atracción recíproca por la trayectoria y la experiencia del otro. Candela atendiendo a la

viabilidad de planteamientos muy concretos, y P. Piñero totalmente entregado a la movilidad de sus mecanismos. En el año 1969 la NASA se interesa por las estructuras de Piñero con el propósito de construir invernaderos en la Luna (recién conquistada) y Piñero responde realizando una serie de modelos de cúpulas auto plegables adaptadas a los vehículos lunares. En la primera visita a esta entidad, Piñero es acompañado por Candela que, a la sazón, está empezando a replantearse su actividad profesional, gracias al interés que su personalidad y su obra despiertan en instituciones y empresas norteamericanas.

La relación Candela/P. Piñero, en los años 70, consiste en admiración y amistad y se basa en la complementariedad imaginaria abierta de sus experiencias y visiones constructivas, que ya habían producido, en el trabajo de Candela, la cúpula del Palacio de Deportes y, en el trabajo de P. Piñero, la preocupación por incorporar cerramientos rígidos en sus estructuras desplegables.

Candela y P. Piñero colaboran, por fin, en 1972, proyectando una cúpula esférica con lucernarios para el concurso del Velódromo de Anoeta. La solución que plantean es muy interesante. Un híbrido total que recoge las experiencias de ambos. Una cúpula de elementos metálicos y rápido montaje (así se denominan hoy estas propuestas) que recoge, en sus intersticios, superficies laminares que incorporan entradas de luz. Una estructura de P. Piñero rellena de elementos derivados de la experiencia de Candela, un diseño dialógico entre dos imaginarios. Candela y P. Piñero no ganan el concurso, pero su solución empuja a P. Piñero a desarrollar una nueva estructura que incorpora un cerramiento rígido (el Hipercubo). En el mismo año de esta colaboración, en 1972, muere Emilio Pérez Piñero en accidente de tráfico y, sin él, Candela concluye el desarrollo de la cubrición del concurso, que se intenta construir en su homenaje. El proyecto fracasa porque no cabe en el solar.

Luego, la maqueta y los documentos gráficos de ese concurso desaparecieron. Con lo que el diálogo imaginario interrumpido de Candela y Piñero pasó al ficcionario de la arquitectura, dejando en el aire todas las conjeturas vinculables a la colaboración operativa entre ambos personajes.

Candela desde su imaginario material poblado de cáscaras de hormigón, encofrados, vertidos, etc, quizás fue pasando a una inevitable sensibilización frente a las cúpulas metálicas de rápido montaje. Es difícil pensar que Candela entrara en el imaginario móvil, de artesanía manual del primer Piñero. Lo suyo debió de ser buscar cúpulas metálicas en las que cupieran sus cáscaras tradicionales, como elementos complementarios de rigidización y cubrición. En este camino progresivo, la cúpula de Anoeta debía ser un acontecimiento. Que después de Anoeta Candela no continuara en esta profundización, pudo deberse a que no tuvo otras oportunidades de proyecto, o a que su relación con Piñero fue más heurística (estimulante) de lo que normalmente suele suceder.
Piñero debió seguir un camino imaginativo peculiar. Primero, artilugios de barras que se despliegan. Imágenes asociadas a las manos, configurando ámbitos y manipulando elementos articulados, pequeños, sin escala. Luego, con el sentido de la escala natural, la imaginación más estática de los rápidos montajes. Piñero tuvo que pasar de las imágenes dinámicas a las estáticas, de los mecanismos plegados a los desplegados, de los artilugios a las geometrías estrictas. Pero sin dejar de tener presente el fondo original de la transformabilidad. A Piñero el imaginario de Candela no tenía por qué afectarle. Él iba por delante y era más universal. Candela se limitaba al estatismo de las cáscaras. Anoeta debió de ser la confirmación eficiente de la jerarquía imaginaria de la colaboración entre ambos. Piñero ofreciendo estructuras que Candela rellenaba. Candela demandando condiciones estructurales para colocar ingeniosos rellenos.

Han pasado los años. Hoy la herencia imaginaria de Piñero sigue pujante, aunque sin emblemas construidos. Mientras las cáscaras de Candela, transformadas en símbolos edificados, han perdido su intensidad provocadora de la imaginación.

7. Una Feria del Dibujar. (27-10-03)

El Dibujar entendido como actividad lúdica, formativa y liberadora. ¿Se puede convocar a una población para dibujar, para expresarse gráficamente?.
Dibujar es una danza, una terapia ocupacional, un arte, una disciplina, un oficio o trabajo que ha producido una dilatada cultura gráfico-plástica.
La fotografía es un dibujo instantáneo.

*

La Feria se organizará en sucesivas convocatorias situacionistas. Cada una supondrá: una temática vinculada al dibujar; una instalación adecuada de referencia; una serie de conferencias coloquios (diálogos); y unas sesiones abiertas de dibujar. Las sesiones de dibujar y los diálogos correspondientes serán grabadas en audio y vídeo. También se almacenarán los dibujos realizados más destacados.

Al final del ciclo de convocatorias, se preparará un gran catálogo con las conferencias, los diálogos, las instalaciones y los dibujos, y se rematará con una exposición de los tabajos almacenados y la presentación del libro catálogo.

*

Las "situaciones" podrían tratar de los distintos modos del dibujar y estarían dirigidas a colectivos de artistas y estudiantes. Podrán ser:
El dibujar cerrado (la representación)
El dibujar abierto (1). El asombro
El dibujar abierto (2) El gesto.
(cabrían otras clasificaciones operativas).

*

Los colectivos a involucrar:
Escuelas de BB AA y Escuelas de Arquitectura, Grupos especiales de profesionales (escritores, escultores, ...) Y grupos especiales de estudiantes (ciegos, centros de formación profesional, estudiantes de teatro, etc.)...

*

La Feria tendrá como objetivo presentar el dibujar como actividad liberadora, como conducta expresiva y como teoría confirmadora.

8. Escribir. (27-10-03)

Escribir requiere sosiego, que es tiempo abierto, placer por demorarse tanteando frases impredecibles. Divagación. Ir despacio, pronunciando lentamente, espiando sin prisas los resquicios de los olvidos que palpitan en las tangencias de las enunciaciones. Al escribir, lo que se cuenta solo es importante porque facilita o dificulta el sosiego excitante de dibujar los sonidos de las palabras que se aventuran organizadas para, luego, leerlas, rectificarlas, volver a escribirlas en otros decires. Sobre todo, el sosiego es imprescindible para abandonar lo escrito a su suerte.

9. Vicente Pérez Carabias. Anotaciones críticas. (29-10-03)

La Creatividad y la fundamentación de los procesos de proyectación

1.- Este tipo de exploraciones no puede prescindir de la experiencia directa en la práctica que explora. Dibujar y proyectar son acciones de oficio que, antes de nada, deben de ser descritas para acometer, en primera aproximación, un profundo análisis fenomenológico que sea después la base reflexiva sobre la que seguir trabajando.

2.- Los actos encadenados hacia la concreción son poiesis y/o techné, procesos aproximativos que generan propuestas transformativas. Esta característica activa encuadra la reflexión en referentes teóricos relativos a la acción. En nuestra tradición filosófica, la estructura de la praxis empieza a ser considerada con Aristóteles. En el campo de lo psicosociológico las teorías de la acción son un marco imprescindible.

3.- Los estudios acerca de la acción en la filosofía (Kant, Hegel, Wittgenstein, Marx, Arendt, etc) vinculan la esquematización de la actividad con la imaginación desencadenante y con la argumentalidad verbal asociada, donde toda la acción debe de quedar referida (descrita y justificada).

4.- Hacer es moverse a impulsos de algo, contra algo... Aquí el organismo en su totalidad es el referente. Visiones complejas de la organicidad han sido desarrolladas en las ciencias cognitivas. En este ámbito hay teorías y visiones más evolucionadas que las examinadas en el trabajo.

5.- Entendemos por imaginación temática y material el ámbito de las imágenes que se generan por la fijación en alguna temática y por el trato constante con la manipulación de un material. Para Bachelard, la imaginación humana es el compendio movilizador que, en cada ser, provoca y sostiene la acción transformadora, a partir de la experiencia dinámica acumulada en relación a algún modo de producción de artefactos. Imaginación también son las imágenes. Y las imágenes son preexistencias, recuerdos y, por supuesto, resultados, obras concluidas. Imaginar es el contrapunto del hacer. Hacer es transformar, conformar, y formar, vuelve a ser hacer (dar forma, realizar). No se sabe concebir la acción humana sin vincularla con el contrapunto imaginario que da sentido a los movimientos de la acción, enfrentados a la resistencia de la materia que se transforma y el uso o función (destino) del objeto-efecto que se quiere producir.

6.- La fenomenología (Brunner, Valera, Catoriadis) de la experiencia activa es teorizada por Hegel, Hussel, etc, y es desarrollada por los literatos y poetas que han reflexionado sobre su hacer. Este análisis no es muy trabajado por pintores y arquitectos.

7.- Los enfoques semiológicos no son nada interesantes para aproximarse a la producción desde el punto de vista del productor. Chomky es un referente importante, como lo fueron los formalistas Von Hildebrand, Fiedler, Pareyson, para concretar el examen de la acción desde el actor que procede buscando heurísticas y aprendiendo de su propio proceder.

8.- El tema de la representación es el centro de la filosofía occidental y se refiere a la correspondencia entre argumentos lingüísticos y sus referentes en tanto que argumentados. Hay dibujos que no son representaciones más que de su génesis presencial. Hay dibujos que quieren ser no-representaciones, contra representaciones, o contra la convencionalidad de la representación. También hay una literatura no representativa (Joyce, Stein, Flaubert, Mallarmé, etc.) La poesía no es descriptivo-representativa. Los dibujos de arquitectura tampoco son representaciones, son modelos a representar, aunque estén formalizados "more representativo" como ocurre con las novelas, que son ficciones verosímiles, presentaciones "more representativa".

9.- La teoría de la inteligencia de Marina es semejante a las teorías enactivas del funcionamiento complejo del organismo y el psiquismo humanos (Valera, Maturana, Brunner, Austin, Maslow, ... etc.).

10.- Se proyecta por aproximaciones atencionales, descomponiendo atencionalmente el problema y tanteando soluciones. Algunos de estos tanteos son primeramente técnicos (de resolución de problemas, o de optimización).
Lo creativo arbitrario que aparece en la acción inopinadamente es intratable racionalmente (Steiner "Gamaticas de la creación"). Se puede hablar de "situaciones" (situacionismo) que favorecen la aparición de

arbitrariedad, pero no se pueden teorizar las casualidades de lo situacional. Se puede enseñar a generar pensamientos paradójicos (extrañeza, condenación, asociaciones libres), pero no se puede enseñar a crear.

11.- Las definiciones de inteligencia son todas operacionales y vinculadas a las mediaciones operativas en que las asociaciones intelectuales se realizan. Esto es así. También en Gardner. Pero de esta constatación no sale nada teóricamente relevante para el proyecto.

12.- No es posible concebir ninguna operación intelectual y operativa humana sin considerarla vinculada al lenguaje verbal, que es la atmósfera social (con la gestualidad corpórea y la habilidad manual) en la que el hombre se constituye como tal. Algo que no pudiera ser transcrito, acompañado, o subrayado con palabras, no pertenecería a la cultura. Hasta el ver (el percibir visual) es imposible sin palabras o esquemas de respuesta activa que destilan correlatos argumentales. La visualidad se establece con la regularidad de lo social y del lenguaje de lo social.

13.- El realismo se entiende, por oposición al positivismo, como la determinación de lo real a partir de los mecanismos que vinculan causalmente ciertos aspectos de los fenómenos. El realismo intelectual determina la realidad a partir del entendimiento mecánico de su simulación proyectiva.

14.- El realismo intelectual supone dar entidad de realidad a la base de nuestras suposiciones o trabajos. Es actuar entregado a una simplificación ideológica que siempre queda fuera de discusión.

15.- El realismo intelectual es un posicionamiento del que produce una obra. En el proyectar arquitectónico, tantear una planta no es hacer un dibujo sino simular la realidad. Cuando se dibuja proyectando no se representa nada, sólo se determina "realmente" (quizás a una escala menor) el ámbito que se está inventando (proyectando). Luego, el edificio representa en objeto construido la configuración (ideal) de los planos.

16.- Lo gráfico y lo arquitectónico no son sistemas lingüísticos porque no son generados por todos los usuarios. El único sistema así es el lenguaje verbal (oral y escrito). Los otros sistemas expresivo-representativos no son simétricos, por lo que no son medios comunicativos de amplitud social. Cuando no se conoce como se genera un sistema, sus productos aparecen, al margen de la sintaxis propia, como réplicas de algo (lo que ocurre con el arte según Perniola).

17.- La idea en el diseño es el diseño hecho. Antes del diseño no hay más que impulsos, tanteos, recuerdos y azar. Lo que dice Viollet le Duc hoy está falsibilizado (Popper).

18.- La perspectiva visual es un invento operativo-óptico. No es realismo visual. Ni permite el realismo intelectual. Es simulación conceptual convencionalizada.

19.- Sin habla, no hay hombre. La historia es la época de lenguaje escrito, frente a la época del lenguaje oral. El dibujar ha seguido un camino de inventos sucesivos reforzados por la conceptualización reflexiva progresiva:

1) Dibujo de bordes de cosas sueltas – dibujo de sombras concretas: y Dibujo en planta de tamaño natural; 2) Dibujo de conjuntos de cosas que se pueden mirar, con líneas, sin sombras...; 3) Invento de la perspectiva visual útil para dibujar ámbitos con bordes duros y Dibujo en planta a escala (realismo intelectual); 4) Dibujo de las sombras en las sombras; 5) Dibujo de la naturaleza cambiante etc., hasta llegar a dibujar, lo que no se puede tocar ni ver, ni imaginar...

20.- Lo fundamental de lo humano es la narratividad, que ordena los sucesos generando la causalidad y la temporalidad. La narratividad es una forma lógica independiente del órgano del habla (Chomsky).

21.- Los estudios de epistemología genética de Piaget están estrictamente orientados a explicar la aprehensión cognitiva en tareas muy concretas teniendo como fondo el razonamiento lógico (que es sólo representativo y equilibrado)... Hay que tener cuidado al equiparar estos estados como referentes del comportamiento transformador maduro. Un arquitecto proyectando no es un niño simulando que fuma (jugando a respetar los ademanes de un fumador).

22.- Vygotski dice bien, sólo que el lenguaje escrito aparece miles de años después del lenguaje de ademanes y del dibujo neolítico. El dibujo expresivo es la base de la escritura. Escribir es dibujar sonidos.

23.- Las obras plásticas son contramoldes de la movilidad, matrices espaciales conformadas por los movimientos que los artistas liberan en sus rituales ejecutorios. Cada obra puede entenderse como una marcación, como un despliegue de huellas impresas en la materia, que son el registro de los ademanes activados entre las sucesivas fases de contemplación silenciosa de la propia obra que la ejecución suscita. Quizás todo el arte plástico sea así, aunque las modalidades y los estilos varíen en razón a la materia que se configure, a los instrumentos y medios de marcación que se empleen, y a las clases de criterios de estimulación y control que se pongan en operación.

24.- En la interpretación de la arquitectura hay que diferenciar las variabilidades problemáticas (r. de problemas) de las innovaciones. El arte es una respuesta sin pregunta. Verbalizar la pregunta es justificar la respuesta. Sólo después de configurar tentativamente una solución se aprecia la intención que se va persiguiendo.

10. La gallina. (30-10-03)

Él leía poemas para ella. Eran poemas cortos, intensificados. Ella los escuchaba con los ojos cerrados. No decía nada. Hasta que, tras oír uno de ellos, sin llegar a abrir los ojos, pronunció dos palabras. Las manos. Son las manos. Él siguió leyendo versos y ella comenzó a asignar dos palabras, después de oírlos, a todos ellos. Resultaba un juego divertido, recibir los poemas en clave de adivinanza. Las manos, el atardecer, un dolor, la fatiga... etc. Algunos se avenían bien a la palabra encontrada, que adquiría la potencia de una temática desencadenante. Otros se resistían, aunque todo mejoraba si en vez de dos, se utilizaban tres o cuatro palabras. ¿Estaban encontrando una clave de la creación poética?. Cuando probaron el sistema con Góngora les fue peor, aunque, como hace Gamoneda, les pareció posible, incluso excitante, prosificar sus composiciones. Es curioso que la poesía pueda ser descifrada como una metaforización de proverbios y de adivinanzas.

11. El Movimiento. (4-11-03)

Moverse, mirar y hablar son partes o resultados del mismo complejo activo. Facetas, funciones, especializaciones de la movilidad autopoiética de los humanos. El movimiento es la agitación corpórea organizada y coordinada por el propio organismo que desarrolla mediaciones diversas de control y anticipación.

Para los antropólogos, la secuencia es: Visión frontal-desplazamiento erguido-evolución de la mano coordinación entre visión y manipulación; que lleva a la secuencia de 2º orden: manipulación-cooperación-comunicación social-industria coordinada-lenguaje. Y se resume en la secuencia final: herramienta (mano+vista+necesidad) -lenguaje (habla, articulación...) -pensamiento (inteligencia, anticipación, solución de problemas).

Moverte es arrojar, desbordarse y crear el contra-efecto del reflejo del propio movimiento. Moverse es: desplazarse, tocar, empujar, romper, etc. Esquivar, bracear y asir. Manipular. Moverse es la heurística primaria de los organismos. El pensamiento (que incluye al lenguaje), que es la inteligencia, es la heurística secundaría. La mano es el órgano principal de la acción y el pensamiento humanos. La mano es, en su dinamicidad coordinada con la vista y las palabras, exploradora, descubridora, separadora, conjuntadora, enumeradora, diseccionadora y ensambladora. Es agente de la afección, de la tecné, del lenguaje y del pensamiento. En el comportamiento avanzado, moverse es mantenerse en el vacío, vaciar, conjurar las envolturas. Y moverse implica el cuerpo y a la herramienta asida por la mano y vinculada al cuerpo. Mano y bastón, Mano y extensiones de la mano: herramientas, miradas, lenguaje.

Mirar es separarse de las cosas. Supone distanciarlas, mantener el mundo alejado. Alargar el tacto, en ausencia de tacto. Pero mirar también es lanzar esquemas a la búsqueda de acomodo y reconocimiento. Escrutar, acechar, estar alerta, buscar figuras entre figuras, fabricar contextos, distinguir, trasladar los esquemas de la mano al mundo circundante. Mirar es fabricar la visibilidad de lo visible.

*

Oír es como respirar. El sonido nos penetra y no produce efectos hasta que activa ciertas alarmas.

*

Hablar es otro fenómeno que se articula a partir de modular sonidos expulsando el aire de los pulmones a través del aparato fonador. Hablar es inundar con el sonido el señalamiento de las cosas. Gritar, llamar la atención, Indicar, señalar, orientar, estimular e inventar palabras que sustituyen a los objetos. El hablar se acomoda al lenguaje y el lenguaje, constructo social cultural, inventa (induce, genera) el pensamiento.

El interior de la vasija es la palabra recordada. El pensamiento se desarrolla por la conexión representativa entre palabras y objetos.
El sentido y el significado son los rebotes reflexionados del movimiento, porque el movimiento produce en el exterior modificaciones, confirmaciones, delimitaciones, reconocimientos, difuminaciones, acomodos, etc., que, concienciados como rebotes, producen la envolvencia. La realidad es el rebote estabilizado del trato con lo de fuera, con el entorno.

*

El arte materializa la experiencia de moverse en el exterior y recibir el efecto y su rebote como obras. El arte inventa rebotes, envolturas destinadas a rebotar la actividad genérica. El arte es la amplificación del rebote. Intensificando ciertas clases de envolvencias.

12. Enseñar. (10-11-03)

Dice G.T. Ballerter (Don Juan): "Se enseña para descubrir al otro las riquezas ignoradas de su alma". Para acercarle a los ecos de su propia interioridad abismada. Para que experimente la familiaridad universal de las imágenes y ocurrencias que habitan en la intimidad.
La enseñanza sólo puede ser un diálogo dialógico, una interpelación a lo más otro del otro, a sus deseos y temores mientras se forman en el núcleo de su imaginario. La enseñanza es la dialógica en que se asiste a la aparición de lo originario de la intimidad.

13. Tesis. (10-11-03)

El narrador pregunta a la estudiosa si su tesis doctoral aporta algo inesperado acerca del tema elegido. Ella le contesta algo así: En mi trabajo nunca he tenido una intuición especial sobre el ser o el significado de lo que he estado discurriendo. "Mi tesis no añade nada: recopila, sistematiza, allega materiales antes nunca juntados; los organiza y establece conexiones. Es un trabajo científico moderno" (G.T. Ballerter, "D. Juan").

14. Imposturas. (10-11-03)

Vivir en sociedad es debatirse frente al futuro. Esto se hace temiendo al destino e inventando el propio personaje que ha de afrontar el proyecto elucubrado.

El destino, el sino, es lo desconocido visto en pasado; es la vida conjeturada desde el más lejano futuro. El personaje que uno se inventa es la inevitable impostura, el papel vacío que uno elige interpretar para poner en marcha la anticipación de lo deseado.

Todos somos impostores irremisibles, que, con el tiempo, cambian su osadía pedante por el peso de sus obras realizadas, aunque sin perder la capacidad para fabular justificaciones que dejen abierta la capacidad de impostar (de seguir intentando cambiar).

El horror al destino se cura sólo, porque la vida transforma en destino todo aquello que va quedando fijo en el pasado. Llega un momento en que el destino es la biografía, o la nada, el final anticipado de todas las biografías juntas.

Impostura y destino son designaciones de situaciones, relevantes en la inmadurez agitada por la inminencia de los compromisos políticos (sociales).

15. Notas para las envolturas. (11-11-03)

Movimientos: Mirar, hablar, desplazarse, manipular.

Cuando se camina se es mucho más acertado que cuando uno está quieto. Caminar para relatar. (Castañeda).
El lenguaje es el modo de armar la realidad, (estabilizadores... percepciones).
Las metáforas hacer ver, indican similitudes (Castañeda).

Aristóteles distingue praxis de kinesis. Entiende el conocimiento como praxis. Teleia es vivir, ver, proveer de intención (Telos) al acto. Ver y haber visto es lo mismo. Acto. Lo anterior es movimiento. (Vega Rodríguez).

La actividad de significar es central en el desarrollo humano.
Lenguaje y cultura son ámbitos en los que el hombre se completa (configura su psiquismo).
El lenguaje da sentido al hacer y, además, se diferencia de él. Decir y hacer se oponen y relacionan.

El significado de la palabra se encuentra determinado por la secuencia de acción en donde ocurre.
La acción es conducta intencionada, (anticipada). Cultura, lenguaje y cuerpo son una unidad.
La realidad es un constructo post-expresivo (Colli). La diferenciación entre dentro y fuera es un error crítico. Pertenece al modo de relatar (procesos o aspectos receptivos).
No hay interior porque el hombre sólo es límite, cáscara, cuerpo. Hay un exterior íntimo, convulso, de palabras. Y otro de cosas, obras, agresiones.

La verdad clásica es la voluntad de esencia (de predicación, de expresión estable de atribución). Para el pragmatismo la utilidad es el valor de algo por el provecho que produce.

La cultura es una prótesis (como el lenguaje y la mirada) que amplía el volumen efectivo de la cáscara que es el organismo.
Lo popular (la doxa) es narración, ficción, descripción y opinión interesada (la opinión siempre es interesada. Rel.).
La psicología popular nace del ámbito de lo mitológico, que es lo que da sentido cerrado a la exterioridad radical. Los mitos son los confines de la envolvencia más externa. Su pegamento es la fe. Lo mítico ayuda a diferenciarnos de nuestra narración. A verla de lejos.

En la psicología popular se distinguen tres dominios. 1º, el intencional (el yo que narra); 3º, lo que afecta desde fuera; 2º, el borde, a la resolución activa, (el cuerpo espontáneo). Somos elencos de personajes. La narración es la forma del sentido de todas las cosas. La narratividad arrastra la verosimilitud (el mito, las creencias, la falta de sospechas). La lógica imposible de las estructuras narrativas. Narración <—> mimesis.
La mimesis es la captación narrativa de la vida en acción.
La forma de vida de la narración es la condición histórica.

En el hombre hay un interpretante de discursos. La narración diferencia lo excepcional de lo corriente. Lo corriente es lo que se da por supuesto. Lo cotidiano aplastado en la narración trillada. La narratividad depende del poder de los topos de la metáfora. La metáfora es el patrón genérico de la exterioridad.

La narratividad organiza la experiencia. Recordar comienza por una actitud cargada por una huella de esquema.
El recuerdo es una envolvencia, actitud cargada de arquitectonicidad.
La afectividad depende de la literalidad.

El habla depende de un sistema previo de símbolos (palabras y sintaxis, narraciones) compartidos.
El lenguaje es una envoltura previa.
El ser tiene un órgano del habla (como el oído) autónomo. Chonsky lo llamó la estructura profunda.
El lenguaje se adquiere usándolo.
Se aprende ensayando hacer cosas con palabras (Austin).

Lo prelingüístico del órgano del habla es el discurso (esquema narrativo discursivo) que cumple funciones pragmáticas y patéticas.

El impulso narrativo es el núcleo del habla y el fundamento del psiquismo (los yoes, la percepción) y de la autopoiesis.
El niño aprende a representar papeles actuando y narrando.

Los datos se apoyan (como todas las acciones) en una péntada: La acción de un Agente hacia una Meta, mediante un Instrumento, y en un Escenario. (Burke).

La integración es acción y relato justificativo de la acción.
El yo es un precipitado de la narratividad. Y la agentividad. El yo se fabrica en el trato con el exterior.

El vacío notificado es indispensable para actuar y, además, el precipitado de toda acción. Espaciado, amplitud libre, liberada territorialidad.
Nicho ecológico.
Burbujas de alerta exterior. Cuerpo protesificado.
La posibilidad de movilidad se siente como libertad.
El mudo táctil y visual están conectados con palabras.
El espacio proxémico es la amplitud sin obstáculos.

Los órganos de los sentidos nos acercan el entorno. Sin vista el entorno apreciable abarca de 6 a 30 metros. Con la vista se llega al infinito.
Se ve como se aprende a ver y a nombrar. Se diferencia entre el campo visual y el mundo visual.
La cenestería y el habla organizan el campo visual en visión estabilizada.
La vista identifica el interés en lo exterior, clasifica.
La perspectiva visual (el arte pictórico) singulariza convencionalmente la dirección de la mirada, el encuadre, y la estabilidad. La estabilidad la da la obra.

Interioridad, clausura. Todo ser para sí crea un mundo propio en el que nada puede entrar si no es transformado según los principios de ese mundo. (Colli. La expresión).
La percepción es función del contexto perceptivo general.

La vida constituye el "para sí" del que surge lo imaginario.
Lo imaginario está vinculado con lo corporal. Enactar es poner en marcha.
La vida no es identitaria.
Lo identitario (equiación) es lo lógico quieto, equilibrado.
La imaginación creadora es la iniciativa activa liberada.

La realidad matemática es el sustento enmarcado de la acción, es la huella temporal de la acción, vista de una vez como presencia abstracta.

*

Ver supone la distancia. Crea la distancia. La decisión que separa. El poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto.

Ver significa que esa separación se convirtió en encuentro. Pero qué pasa cuando ver es una especie de toque, cuando lo visto se impone a la mirada. Lo que nos es dado así a distancia, es la imagen y la fascinación, es la pasión por la imagen. Lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido. La fascinación es la mirada de la soledad, donde la ceguera es visión, imposibilidad de no ver.
Cuando alguien está fascinado no ve lo que ve pero esto se apodera de él. La presencia neutra de lo fascinante. La ausencia que se ve porque ciega.

Narrar, enseñar, escribir, nos dan las cosas en su presencia, las representa. La palabra esencial las aleja, las hace desaparecer.
La intimidad del silencio es una intimidad exterior.

*

Andar es heurística.
Andar produce arquitectura y relatos.
Las marcas son las huellas del movimiento.
Andar simboliza.
Desplazarse permite encontrar alimentos e información.
Andar, errar, narrar.
La errancia es lúdica, creativa, sorprendente.

Experimentar es desplazarse, viajar.
Desplazarse determina (singulariza) los lugares de las paradas (de las pérdidas).

*

Valera.
El motorium modifica el sensorium.
El movimiento modifica todo.
El organismo es un puro movimiento
La conducta del sistema se parece más a una animada charla en una fiesta que a una cadena de mando.
Redes neuronales resonantes.

La cognición es la emergencia de estados globales. El sistema se afina en razón al propio estado global del sistema, afectado por el acomodo en el exterior. El sistema orgánico es enactivo, es decir, generador de emergencias desde un trasfondo (autopoiesis y sentido común).
El conocimiento se relaciona con el hecho de estar en el mundo, que es inseparable de nuestro cuerpo, nuestro lenguaje y nuestra pertenencia social.
La cognición no se puede entender sin sentido común, que no es otra cosa que nuestra historia corporal y social.
Conocedor y conocido, sujeto y objeto, se determinan el uno al otro y surgen simultáneamente (Colli). El conocimiento es ontológico.

El acto social del lenguaje da existencia a nuestro mundo.
Hay una red de actos de habla que son la trama de la identidad.

*

Los sentimientos vinculan los objetos con los sujetos. Son estados del sujeto frente a la advertencia de algún objeto. Sentimientos pueden ser las emociones o pasiones concienciadas. O no. Las emociones son los estados prelógicos, preverbales. Heurísticos primarios, del organismo en una situación frente a un objeto. Las emociones son el estado a partir del que se expresa la relación con el objeto. Las emociones son el fundamento de la expresión, que es la tentativa de relación, de constitución del objeto y del sujeto. Las emociones son la atmósfera de la reactividad frente a los objetos. Todos los sentimientos son estimulados por los objetos en constitución (objetivación, predicación, representación).

*

La lengua es un círculo abstracto de verdades. El escritor no saca nada de la Lengua. La lengua es un territorio de acción (del habla) que delimita lo posible, lo no chocante, lo verosímil.
La lengua es un objeto social. Es un contenedor resonante.

La lengua es el lugar geométrico de todo lo que no se podría decir sin perder (como Orfeo) la socialidad (doxa).
La Lengua está más acá de la literatura. El estilo está más allá. Nace del trabajo del escritor para organizarse como automatismo ejecutor.
Bajo el estilo se forma un lenguaje (habla). El estilo es una forma sin objetivo (sin contenido). Es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento. El impulso autopoiético modulado por el hacer. El imaginal activo. Es la voz (la pura expresividad) de una carne secreta.
Lengua y estilo son fuerzas ciegas. Son objetos. La escritura (el hacer artístico) es una función. Es la relación entre la espontaneidad irreflexiva y la sociedad.
El arte es la moral de la forma (de la formación).
La palabra es morada de lo ausente.

*

Imaginación primera. La imaginación es una especie de movimiento a partir de la sensación en acto.
No se puede desear sin imaginación. Y el alma nunca piensa sin fantasmas.
El pensamiento es por una parte imaginación y por otra convicción.
La imaginación primera es resonancia, doblete de la sensación (la primera sensación es cenestésica, derivada del movimiento).

Imposible hablar de acción sin anticipación del futuro, ni hablar de anticipación sin imaginación.
El que piensa, aunque no piense un tamaño, establece ante sus ojos un tamaño y no lo piensa como tamaño. Y lo mismo pasa con la cantidad.

*

El individuo se fabrica socialmente. La especie humana sobrevive al crear la sociedad y la institución. El individuo se fabrica generando la significación imaginaria social.
La significación constituye el mundo y organiza la vida social. La significación lo encubre todo.

La significación (la sociedad y la institución) se sustenta en el lenguaje.
La institución de la sociedad (la cooperación con un lenguaje compartido) es ontología general. Lo que se predica de cada cosa (lo que "es") la da sentido y la inserta en relaciones de sentido.

Imagen no es calco o reflejo. Significa obra y operación de lo imaginario radical esquema imaginario organizador y constituyente.
Imagen es esquema activo, guión originario de la acción. Y reflejo.

*

Estilo es modo de proceder. El estilo se hereda. Es la instalación activa. Es el imaginal de cada uno.

Primero las palabras como gestos, indicando torpemente, repitiendo los objetos, tirándolos. Luego se muestran las cosas sin tocarlas, situándolas. Luego se señala, y se indica con palabras las cosas que, estando calladas, se oyen.
A lo lleno, próximo y táctil, se opone lo lejano metafísico y vacío, visual.
Hacia dentro, el acto. Hacia fuera, el gesto.

La tradición es la memoria activa (imaginal) de una conclusión.
Estilo-modo de concluir?
Dentro del idioma (la lengua) está el hombre y, dentro del hombre, su estilo. En la estructura íntima del idioma está la poética.
La verdad es el invento-descubrimiento de la concepción imaginal por la cual quiero vivir y morir. La verdad se esconde en la tradición.
El estilo está en el oír.

*

Hacia dentro, el acto. Hacia fuera, el gesto.
Hacia dentro, lo geométrico. Hacia fuera, lo informal (no geométrico). El gesto es un acto incompleto.

La acción es la pertenencia.
La acción acalla el gesto

Cuando la obra de arte se acomete como desocupación, se desarma el mecanismo de la expresión.
El arte coloca al hombre fuera de sí mismo.

*

Wilson., "La mano".
Las personas son la fusión de movimiento, pensamiento y sensibilidad.
El movimiento corporal y la actividad cerebral son funcionalmente interdependientes y su sinergia es tan poderosa que nada puede explicar la destreza o la conducta.
Las personas adquieren destreza y clarividencia cuando hacen y luego se interesan por lo que hacen.

La mano es el órgano básico de la hominización. Hay una estrecha relación entre herramientas (la mano-vista), lenguaje y pensamiento.
La inteligencia es la capacidad de solucionar problemas (de proyectar soluciones).
La inteligencia es capacidad de problematizar.
El control de la mano implica una retroacción visual, táctil y propioceptiva.

El lenguaje oral deriva de un lenguaje gestual. Habla y gesto se funden y se refuerzan en el lenguaje. El primer gesto comunicativo es señalar.
El lenguaje aparece con el incremento de interacciones coordinadas entre el hombre en evolución y el medio ambiente.
Conocimiento es cualquier estado del organismo que conlleva una relación con el mundo.
Plotkin. Heurística primaria → autopiesis imaginario movimental. Es el mecanismo genético responsable de la supervivencia y la procreación.
Heurística es lo que conduce a la invención. Los genes transmiten heurísticas primarias.
La heurística secundaria es la inteligencia.

El lenguaje implica que se genere la interioridad con fuertes relaciones con la exterioridad. Las palabras estabilizan la actividad interna en "representaciones".
Chomsky ve en el habla un órgano lingüístico y señala que el niño sabe lo que tiene que aprender.
Deacon. El habla es un órgano natural que se desarrolla desde el tracto vocal y la manualidad.

La estructura de las frases aparece en consecuencia al papel central de la mano en la acción y el pensamiento.
La mano expresa, tantea, acaricia, sostiene, pero también es separadora, conjuntadora, enumeradora, ensambladora y temporizadora.
El cerebro incorporó una manera nueva de registrar y representar el comportamiento de los objetos que se mueven y cambian bajo el control de la mano. Es esta sintaxis representacional, sintaxis de causas y efectos, relatos y experimentos, lo que encontramos en el lenguaje humano.

Davies. La mano habla al cerebro. El cerebro habla como opera la mano.
Las herramientas intervienen en la solución porque los objetos mecánicos se entienden (usan) como prolongaciones de las manos o de cualquier parte del cuerpo.

Bell. La mano y el ojo (y el habla) se desarrollan como órganos a través de la práctica. Retina, sentido muscular y cutáneo se organizan. El tacto orienta la mano desde las discontinuidades.
La posición de la cabeza (quieta y de frente) constituye la referencia estable de la estabilidad de la percepción.

La vista se especializa y se escinde en funciones de orientación y funciones de identificación. La identificación comienza con la detección del movimiento.
El sistema de orientación, o sistema visual dosal procesa datos visuales para generar formas dinámicas en relación al movimiento. Es el sistema asociado al desplazamiento (huida, acecho, etc.) y la aproximación de la mano.

El sistema ventral está asociado a los movimientos de agarre de la mano. Se vincula con las cualidades de los objetos y con su manipulación y transformación. El sistema ventral vincula la visión con las acciones que requieren movimientos precisos de las manos.

Napier, Movimientos de la mano. Prensiles (de sujeción) y no prensiles (de manipulación con los dedos) .
Cualquier acción es una secuencia de movimientos diferenciales. El pulgar es la clave del movimiento de la mano.
Mano y cerebro se condicionan y modifican.
Las manos son disimétricas en cuanto a su papel activo. Coeficiente de lateralidad, es la predominancia de una mano sobre otra.

Escribir y dibujar son actividades unilaterales. Pero siempre la mano y el brazo pasivo son esenciales para contrarrestar el movimiento de la mano y el brazo activos. Las escalas de movimiento en estas actividades son distintas. La de la mano dominante es micrométrica y la de la otra es macrométrica. La mano no dominante "enmarca" el movimiento de la dominante, fija el contexto espacial en el que tendrá lugar el movimiento hábil.

El cerebro aplica las mismas reglas (Green field).
En algún lugar del cerebro hay una regla que limita las complejidades inmanejables. La secuencia de acciones (movimientos) que resuelve una tarea es la solución del problema.
Las fases de las tareas son:
1º Tentativa. El camino sentido.
2º Proceder arquitectónico. Se hace la tarea siguiendo la pauta de una representación mental del problema resuelto.
El cerebro genera reglas que tratan los nombres como si fueran piedras y los verbos como si fueran palancas o palas.

Lito. Elemento.
Polilito. Elementos unidos mecánicamente.
Polipodo. Estructura cuya estabilidad depende de la gravedad.

*

Gesto y signo se suponen localizados en un continum de movimientos comunicativos.
Gestos: agresión, gestos universales, compartidos en una cultura y empleados en el habla.

La estructura aprofunda del Chomsky es un órgano generador comprensivo central en el habla.
Pensamiento y lenguaje empiezan cada uno por su lado aunque el lenguaje se apropia (cubre) el pensar.
El lenguaje es una capacidad del cerebro que se canaliza por la boca y por las manos.

Gesto. Clase de equivalencia de movimientos coordinados que consiguen un fin.
Sintaxis y semántica son inseparables.

La praxis es un grupo heterogéneo de movimientos del ser humano que, gracias a la planificación y a "ensayos motivados", explora modificaciones biomecánicas de la mano a fin de controlar mejor los objetos externos.
El movimiento práxico es un signo del acto que realiza.
Es el movimiento el que posibilita todas las categorías perceptuales.

Hacer algo con las manos es poseer un pequeño mundo al que podemos enfrentarnos (a diferencia del gran mundo).
Los movimientos adecuados desbloquear recuerdos de escritos antiguos.
Un cambio de postura suele provocar el afloramiento de historias.
Anaxagoras pensaba que la superioridad del hombre se debe a su mano.

La cognición es una realización de todo el animal.
El cerebro es todo el cuerpo. Y el mundo exterior.
El lenguaje también es melodía, danza.

La capacidad de imaginar está vinculada a nuestra capacidad de crear complejidad en todo lo que hacemos con nuestras manos. Rabere significa "soñar" y "rabiar". Rêver es soñar y ensoñar.

*

Lledó. Epicureismo.
Humanizar es corporalizar. La libertad es desarraigo de los nudos ideológicos.

Aristóteles (De partibus animalismo) indica que las manos del hombre son por sí mismas pensamiento. En la mano se esconden infinidad de posibilidades, infinidad de objetos (todos los objetos) que hacen expandirse los delicados límites de la piel.

El diálogo diluye la intimidad y desvela la libertad. Ser libre es una actitud teórica. "Hay que admitir que la naturaleza ha aprendido muchas y diversas cosas, forzada por los hechos (prágmata) mismos... Los hombres, por tanto, no fueron creados, en principio, por convención, sino que las diversas naturalezas de los hombres, experimentando según cada pueblo afecciones particulares, y particulares representaciones, hacían salir de una manera particular también, el aire emitido bajo el impulso de cada una de estas afecciones y representaciones, de acuerdo, tal vez, con la naturaleza de los lugares que habita" (Epístola a Herodoto).

La moral es un dominio envolvente del vivir.
La doxa está en el cuerpo pero no es el cuerpo. No sale del cuerpo. Es ideología, proviene de instituciones.

Las sensaciones no se pueden refutar.
Lo que no es, no mueve.
Lo que es, mueve. Mover es ser.

*

Lenguaje y memoria son los elementos que producen la singularidad del animal humano.
La prolepsis (mundo interior) va surgiendo para organizar el espacio histórico.
La prolepsis es una comprensión (Katalepsis) recordada de algo presentado desde fuera. La prolepsis hace pensar a la vez en el tipo (Typos) y en la particularidad.
Nombrar es lo que generaliza, lo que tipifica.

Vivir es estar viendo pasar ante nosotros, cronometrada de alguna forma, esa banda móvil e imparable de instantáneas sensoriales que perciben los ojos, los oídos, y nuestra piel.

La sustancia del universo y de la vida humana es su perpetua mutación o consumo, o cambio (génesis).
La génesis del mundo interior tiene lugar con el lenguaje.
Los sentimientos y las apariencias hacen emitir el aire de la voz (Aristóteles).
El lenguaje es un dato ofrecido desde la tribu (el imaginario social).

La carne pone los límites al placer ilimitado. Sin eternidad, la vida puede ser perfecta.
El placer transforma el cauce de las sensaciones en algo más que noticias.

"No sé pensar el bien si quito los placeres (los suaves movimientos que realizo y percibo).
El bien es presencia de placer.

16. Para las envolturas. (17-11-03)

Es espacio de la creación

Es el ámbito exterior-interior de la acción realizativa. El lugar del cuerpo produciendo la obra. El lugar donde la totalidad del organismo, envuelto por la sensación de un personaje otro que, apasionado, intenta recomenzar una obra olvidada que se salvará de la cotidianidad abyecta. "Presión persecutoria" que hace hacer al artista, que le obliga a debatirse con su obsesión activa enteramente recomenzando. La pasión creadora sueña con un reinicio definitivo. Con resumir el principio en el todo (o en la nada).

El espacio de la creación es el lugar imaginal en el que confluye el cuerpo activo, la materia a modificar, y la obsesión por hacer. Es un ámbito original primigenio moldeado a golpes de ejecución, vaciado a impulsos del lado enfermo del artista, el que no puede dejar de hacer. El espacio de la creación también es el determinado por el paroxismo del acomodo postural y manipulativo en una situación física con una materia que se manipula.

El espacio creativo es la resonancia de los actos compulsivos del recomienzo eterno.

La parte activa del artista remite a la otredad enajenada, mientras la parte pasiva guarda la personalidad y el criterio del escritor como sujeto social.

La acción del artista es la acción de lo que no puede estarse quieto. El eco de la quietud, "vuelve sensible, por su dedicación, la afirmación (expresión) ininterrumpida, el murmullo sobre el que la huella se hace imagen, plenitud vacía".

Se escribe en el silencio positivo que da forma a lo que habla sin comienzo ni fin.

Al escribir, el yo desaparece y lo sustituye un él que se agita en la soledad del obrar. Él es yo convertido en nadie.

Se dibuja en el vacío positivo que da forma a las huellas del movimiento. Al dibujar, el yo desaparece y asoma un él que bucea en el vacío del soporte.

17. El grado cero de la arquitectura. (19-11-03)

La insipidez es el punto de partida del valor de lo neutro. Lo neutro – contra el estilo, después de la destrucción del estilo.
Es el lugar del atardecer / noche. Cuando todavía están por aparecer las figuras de la luz.
La experiencia de lo insípido es el final de la actividad artística. (Oteiza, Eliade, Barthes).

Insipidez = Grado cero
La insipidez es desapego.
El sabio saborea el desabor y se ocupa de la desocupación. El sabio está en la espaciación, en el vacío, en el nacimiento de lo arquitectónico. En el lugar de más potencialidad. En el hecho borrado.
La insipidez es epojé.
La "Gran representación" carece de forma particular. Lo sin forma o lo sin sonido tiene capacidad para comunicar con cualquier cosa y llegar a todas partes.
Lo sin forma (sin formar, sin armar, sin configuración) es la pura imaginación dinámica.
La insipidez (Grado cero) es un cierto mundo en el que hay que entrar. Su estación es el otoño avanzado y su horario el atardecer.

El grado cero no tiene pathos; es una accésis.
El arte del saboreo (el grado cero de las artes) está en la detención del proceso de formación (o en su borrado) para dejar que se desprendan los demás valores en forma de impulsos prosecutivos irreprimibles.
La insipidez, el grado cero, está en la relativa ausencia. La excelencia está más allá de la resonancia inmediata, en la disolución de los ecos.

*

La literatura de la narración. Ha pasado a ocuparse del lenguaje, de todas las dimensiones del lenguaje escrito.
La narratividad es lo que no puede destruirse sin autoanniquilarse (el escritor). Vista la literatura como objeto, la forma se suspende frente a la mirada. La forma se hizo el término de una fabricación (de una formación). Después, la literatura quedó como cadáver de la aniquilación del lenguaje.

Primero la narración como función de la mirada; luego el hacer que conforma; luego la destrucción; y ahora, la ausencia, lo neutro, el grado cero.
Grado cero. Escritor sin literatura. Artista sin Arte. Escritura blanca que sigue al desgarramiento de la escritura. Arte blanco, neutro, insípido que persigue la destrucción de las reglas del arte; que busca el radical extrañamiento del hacer.

El arte es la moral de la forma, en el ámbito social donde se sitúa el trabajo artístico.
El dibujar y el proyectar son como el escribir. Dibujo ≡ escritura densificada, superpuesta.
La huella recogida (escritura, dibujo, escultura). Se precipita como un elemento químico, primero transparente y neutro en el que la duración hace aparecer un pasado en suspensión, una criptografía cada vez más densa.
La palabra siempre es simbólica. La escritura (el dibujo) no es más que una duración (superposición) de signos vacíos cuyo único significado es su movimiento (su articulación).

El pretérito es euforia, es un pacto estable.
La narración (novela, historia) da a lo imaginario la sanción de lo real.
La realidad, la objetivación sólo cabe en la narración representativa o descriptiva.
La narratividad es el fundamento de la objetividad real, de la realidad diferenciada (el realismo metafísico, el intelectual).

Las obras modernas buscan la detención. La novela es una muerte. La poesía es alusión imaginal.
El grado cero de la escritura (del arte) está hecho de la ausencia de gritos y juicios patéticos. Es una escritura indicativa y amodal. Es estilo de la ausencia. Es la ausencia del estilo.

La búsqueda de un no estilo (estilo borrado) es la anticipación de un estado homogéneo de la sociedad. El grado cero del arte, inventa lenguajes para proyectar su devenir. El arte deviene la utopía del arte.

*

Oteiza.
Apagar la expresividad, silenciar la expresión es acercarse al silencio Cromlech que lleva al vacío de la pura receptividad (La vasija sellada).
Sin obras, soy invisible.
Grado cero: no vamos a desentrañar misterios: haremos literatura simplemente... como podríamos pasear por el campo.

Estilo es imaginación
Estilo es ritmo, ademán...
El estilo acaba en el silencio
creer es crear

El lenguaje artístico se completa en dos fases. En la primera se multiplica la expresión. En la sengunda se apaga hasta concluir en una construcción vacía y trascendente como libertad frente a todo.

El hombre comienza aferrado a lo quieto. Luego, fija lo móvil. Luego llega al vacío donde, sin arte, se desnuda el estilo.
El arte actual desemboca en una silenciosa realidad. Espacio vacío y neutral. Integración de las artes (en lo arquitectónico).
Hacer poesía es llevar a la evidencia un germen místico.
El estilo no-estilo del estilo actual (grado cero del estilo) es el cerco Cromlech, la forma que es empiece y terminación, que borra el arte y lo sustituye por la vida.

Se actúa creadoramente negando, eliminando, borrando.
El gesto es el movimiento espontáneo. Con-moción. La acción acalla el gesto, lo oscurece. Ley de los cambios. 1° La expresión crece, se ocupa el espacio, se acumula. 2° La expresión se contiene, se desocupa; fase negativa, limpieza, borrado.
Se parte de una nada que es nada y se concluye en una Nada que es Todo.

Toda obra de arte tiende a la figuración.
Lo único que es abstracto es la nada.
El arte gradúa nuestra visión interior, moldea el imaginal.
El silencio es sin imagen en el estilo formalista (figurativista). Vacío abierto.
La obra de grado cero no dice nada, se calla.

*

Muntañola
La arquitectura en su grado más arquitectónico aparece en la experiencia colectiva del espacio.
Teatro, danza y música contienen altos grados dialógicos.
Lo arquitectónico es lo dionisiaco. Lo enajenante, lo orgiástico. Pero contenido, ralentizado. El espacio es la dialogía social. La significatividad detenida por la pertenencia a lo social.

*

Eliade.
El ridículo es el elemento dinámico, creador e innovador de la conciencia imaginal de lo vivo. Lo ridículo tiene una fecundidad eterna.
El ridículo es la puerta. El ridículo es lo sincero (El Grado cero). Sacrificar es vivir.
La ironía es una accesis En la accesis el hombre es humillado y disuelto. El asco es una forma de accesis.
Desde hace tres generaciones asistimos a destrucciones de mundos.
Es la voluntad demoledora de los mundos formales banalizados para reducirlos a sus modos elementales, a la materia prima original.
Es el deseo de liberarse de las formas muertas, la nostalgia por sumergirse en un mundo amoral.

*

Películas de grado cero (Sontag)
Teatro de Grado cero (Artaud)

Lo que R. Barthes llama grado cero resulta tan elaborado y artificial como cualquier estilo tradicional.
La noción de arte transparente (sin estilo) es una fantasía.
Puede verse el grado cero como un estilo de contención que es, al tiempo, acicate heurístico para revolucionar el arte llevándolo a su pureza más sofisticada. Grado cero como reacción al final de un ciclo.
Estilo es forma de movimiento, es hábito del hacer, el modo de desenvolverse.

18. Notas para las figuras de luz en el grado cero de la arquitectura. (21-11-03)

Conciencia es energía, una vibración luminosa que nunca está quieta.
Para la recapitulación hay que encontrar un suceso claro. La recaptulación crea un espacio.
Tener la vista clara es perder la forma humana.
La mirada es una prótesis que agranda el cuerpo y lo distancia.
El mito es la primera envolvencia colectiva. El sostén de la significación cultural. Lo arquitectónico más básico.

La narratividad organiza la experiencia y arma el mundo de sentido. Es otro radical de lo arquitectónico.
La memoria es el residuo de lo que hay que olvidar. Es el depósito vaciado que certifica el pasado. El recuerdo se apega a los afectos.
El afecto es la condensación olvidada del recuerdo.

La narratividad depende de los topos, de la metáfora. La metaforación es lo arquitectónico de lo arquitectónico.
La metáfora describe lo inenarrable (es construcción).

*

El medio de la fascinación, donde lo que se ve se hace interminable, es donde la mirada se inmoviliza en luz, donde la luz es el resplandor absoluto de un ojo que no se ve pero no deja de ver porque es nuestra propia mirada, luz fascinante que es, asimismo, luz luminosa y atractiva.
La ausencia no se ve porque ciega.

*

Percibimos los colores a partir del estado cerebral global que corresponde tanto a la imagen de la retina como a la expectativa de lo que debería aparentar el objeto.

*

El grado cero de las artes (la insipidez, el desapego) se sitúa en el ámbito de la luz extensa (el ocaso).

Las tres miradas prehistóricas
1.- Antes de Lascaux, mirada de la noche
2.- Lascaux. Mirada exterior
3.- El cromlech. Mirada de la luz

19. Sombras. A. Jodorowsky. "El tesoro de la sombra". Siruela, 2003. (7-1-04)

"Cuando las largas sombras del amanecer se acortan gradualmente para, al mediodía, bajo nuestros pies, convertirse en un halo negro casi invisible, muestran lo que realmente son: raíces secretas que nos dan a luz. Los cuentos cortos son semillas de voluminosas novelas . En el atanor de la imaginación del escritor durante largo tiempo fermentan centenares de páginas, se disuelven y por fin coagulan en unas pocas líneas que, como el elixir alquímico, permiten una extensa recreación... El cuento corto, si es bien logrado, por su brevedad fuera del transcurso del tiempo, como un tiro de revolver, puede sumergirnos en el imposible presente. Nuestro ser auténtico es el ojo de las sombras".

*

Las sombras nos dan a luz, nos hacen diferenciarnos, nos hacer ser. Cuando son la mínima expresión de la proyección del cuerpo. Cuando las sombras son alargadas forman parte del residuo nocturno, pegajoso y espeso, que nos ata a la tierra bajo el sol. Con la sombra vertical (sombra mínima), nuestros cuerpos comienzan a despegar en el seno invisible de la luz. Sombras largas y sombras cortas frente a la oscuridad total, donde la luz se acurruca en el centro del alma para iluminar sin ninguna clase de sombra.

*

¿Somos el ojo de las sombras? La objetividad precipitada en la luz, desde la sombra. Somos un ojo que fabrica el mundo al abrigo de la luz.

*

20. Piedras. (9-1-04)

"Demoraron siglos en construir una catedral. Cuando la terminaron creyeron que dentro de ella iban a encontrar a Dios. Lo buscaron infructuosamente para al final darse cuenta de que El no estaba en la forma del santuario sino en las piedras de sus muros. Abandonaron la colosal construcción y comenzaron a adorar un guijarro." (Jodorowsky. "El tesoro de la sombra").

*

Las piedras son la manifestación más intensa del poder de lo desconocido. Son las condensaciones del tiempo pretérito indefinido, el propio tiempo cristalizado en materia, la sustancia de todos los dioses. Contemplar las grandes piedras es presentarse ante lo ignoto, afrontar las obras insuperables de lo que palpita en todo. Las piedras laten abochornando a los hombres.

*

Las piedras son seres vivos cristalizados, cíclopes condenados a la inmortalidad, dioses dormidos en su eternidad terrena. Por eso, tallar la piedra es una operación excitante y sublime. Porque humilla a los dioses despreocupados, cambiando su apariencia formal.

Las canteras son heridas terribles infringidas a la permanencia. Son el testimonio de que las rocas, en alguna medida, no son invencibles. Los dioses tallados son ídolos inventados fabricados de la materia de los dioses auténticos para convencer a los pueblos del poder de los talladores.

*

En las obras de arte, el proceso productivo de preparaciones, tanteos y ajustes se acaba disolviendo en la presencia de la obra terminada. Por eso las grandes estatuas de piedra contienen resumido el tiempo de la creación artística superpuesta en el tiempo indefinido de la formación de la materia natural. Frente a las grandes obras de piedra se puede oir el eco contrapuesto de dos eternidades.

21. Atardecer. (13-1-04)

"Nunca es acabamiento el atardecer"
..."No hay tumba para el atardecer".
..."junta la vida con la muerte en la blanca tiniebla de lo que va a despertar".
(Javier Lostalé. "La rosa inclinada").

El atardecer es el lugar natural de todos los goces. Es ámbito del excitante abandono. Momento sin tiempo entre los tiempos. Nacimiento de la plenitud sin resplandor. De la grandiosidad silente del abrazo del aire. Detención indefinida en la indiferencia. Sin ojos. Rabiosa dejadez, a las puertas del otro mundo, sin soles, cenagoso y enorme.

22. Lo inaccesible. (15-1-04)

Le resultaba interesante que Carod entendiera el nacionalismo catalán como un compromiso de vida futura en Cataluña que puede asumir quienquiera. Subrayaba que esta visión abría la enunciación negativa de los nacionalismos. El joven le replicó diciendo que creía imposible que alguien se comprometa con un lugar en el que no tiene raíces.

Algo se hizo evidente en este diálogo. Hay pertenencias abiertas y otras imposibles. Sólo las abiertas son democráticas (igualitarias), mientras que las otras son elitistas, totalitarias. Se puede ser o no ser creyente, como se puede ser o no ingeniero de caminos, borrachín o rojo. Pero no se puede ser aristócrata si uno no ha nacido de sangre noble reconocida, ni blanco si se es negro, ni vasco si uno no tiene la ascendencia y la lengua correspondientes.

Aquello a lo que no se puede pertenecer libremente con requisitos y normas abiertas no debería de tener cabida en las sociedades actuales ya que esos enclaves institucionales no pueden dejar de ser discriminatorios (irracionales).

23. Proyecto de educación ambiental. (15-1-04)

Pachopa

1.- La conciencia ecológica
Sentimiento común basado en la urgencia en el control colectivo de la sostenibilidad futura de la vida en el Planeta. Hoy esta conciencia es una postura ética. Y política que supone un compromiso creciente contra el sistema de mercado y de control social que atenta contra el equilibrio ecológico de la Tierra.
La conciencia ecológica se genera con el conocimiento crítico de los desequilibrios sistemáticos generados por la producción y se sostiene con la lucha activa contra las ideologías del pensamiento único.

2.- La educación ambiental.
La educación ambiental no es la educación en la conciencia ecológica pero se avienen bien. La educación ambiental o naturalista, procede de las visiones iluministas y tiene una larga tradición a partir de las enseñanzas laicas consecuentes de la Revolución Francesa y las enseñanzas racionales revolucionarias dirigidas a la promoción de toda la sociedad sin distinción de clases.

Hoy una enseñanza ambiental con conciencia ecológica supondrá reconfigurar la pedagogía ambiental tradicional, añadiéndole los saberes pertinentes y la indispensable tensión de compromiso moral en que esos saberes se desarrollan sin desfigurar el fin liberador que la educación debe favorecer.

Desde estas premisas, el proyecto podría tocar:

Antecedentes de la educación ambiental en las escuelas racionales y liberalizadoras.
Referentes inmediatos. Escritos y autores. Morin, Illich.... etc.
La conciencia ecológica como postura ética
Los distintos niveles educativos
Propuestas

24. Las tres y diez. (5-2-04)

Las tres y diez ha sido la hora que dividía mi cotidianidad durante toda mi época de estudiante. Entonces las cosas ocurrían antes o después de ese tiempo, que marcaba el momento en que llamaba todos los días por teléfono a Ana.

Hoy he leído esa referencia horaria en un relato de Padura. También para este autor las tres y diez es un hito referencial. Es curioso que sean las "y diez" las que marcan el lapsus, porque cuando son "y diez" en Cuba también son "y diez" en Nueva Zelanda y en Nueva York, en todas partes. Me dice Ana que en anuncios de televisión donde salen relojes siempre son las 10 y 10 (10 horas y 10 minutos) o las 2 menos 10. Yo no me había fijado aunque la observación parece confirmar el hecho de que lo importante para marcar el ritmo del universo sean los minutos y que en esta danza sean los y diez los instantes primordiales.

Dalí en "La persistencia del tiempo" pinta unos relojes agotados y lacios, que marcan minutos imprecisos. Las "en punto" o "y cinco" y las "y veinticinco" o "y media". Los minutos en que los relojes mueren desentendiéndose del ritmo que tenían que pautar.

Parece que lo más universal de cuanto compartimos es la convención sincrónica del pulso de los relojes, la posición unísona de los minuteros. que señalan la vida, la fotogenia y la muerte del tiempo.

25. Sólo una obra. (9-2-04)

Tenía desplegados 300 de los miles de dibujos que he producido en los últimos años. Aquella profesora pacata y conservadora miraba mis grafías con incierta estupefacción, con ese gesto agrio que sale sin querer ante las cosas que no se entienden bien o se consideran pérdidas de tiempo. Me preguntó cuál era para mí el mejor de los dibujos. Me sorprendió porque no m esperaba la pregunta. No. Es que mi dibujo es el conjunto de los 300 dibujos y cada lámina (o papel) de los extendidos por mesas y por el suelo es como un momento de un dibujo único que no está superpuesto en una obra densificada. Yo no dibujo dibujos. Yo entro en mi dibujar, que es el que produce los dibujos, y me dejo llevar reiniciando continuamente movimientos desveladores. Mi obra son todos esos tanteos que inicié cuando decidí explorar la expresividad de mis trazos. La profesora no me contestó, me miró con los ojos muy abiertos pero no dijo nada.
Kandinsky decía al final de su vida que se había dado cuenta que siempre estuvo haciendo el mismo cuadro.

*

Cuando visitamos las últimas obras de Danilo, después de habernos abrazado y desayunado (en Xalapa todo lo ventilamos y resolvemos desayunando), tuve la impresión de que también las arquitecturas de mi amigo eran partes de una única ejecución diseminada en una serie indefinida de reinicios. Danilo estaba triste. Decía que sus clientes ponían cosas impropias y absurdas en las casas que él les entregaba. Como si no las entendieran o como si quisieran violentarle colocando objetos sin sentido para ocultar detalles importantes, o desviar la atención de su insólita factura. Yo ensayé decirle que las casas son de los habitantes que inevitablemente las hacen suyas colonizándolas, llenándolas de llamadas mnemotécnicas y de subterfugios objetuales destinados a dar pié a narraciones protagonizadas por ellos mismos. Le decía que lo tenía que entender porque sin esos talismanes los propietarios sólo podrían hablar del arquitecto, lo que supondría un total aniquilamiento de su entidad diferencial de burgueses hechos a sí mismos. Entonces sentí que la falta de felicidad que Danilo dejaba entrever no era por culpa de sus clientes sino por el atisbo de que su casa indefinida, esa que había inventado años atrás, nunca la podría terminar.

26. Medrano. (15-2-04)

Fuimos convocados a una comida para despedir a Medrano un día soleado de invierno. Nos reunimos en un extraño restaurante lleno de azulejos y sillas ligeras de un vivo color. Medrano era un conocido común. Un personaje alto, de pelo blanco, desdentado, de porte elegante, vestido con ropa vaída, argentino, dicharachero, muy atento y lleno de anecdotas y vivencias. Era un indigente de buena cuna, venido a menos, que apareció en Madrid por los años 80 y fue recogido por Alexanco que le proporcionó una cama en su estudio y diversos amigos que le ayudaban a comer.

Medrano había sido diplomático, tenía algún hijo en París, conocía a medio mundo y era compadre de un buen número de artistas. Siempre tomaba parte de nuestras celebraciones. Era un agudo conversador que recordaba con claridad los detalles de todos los familiares de todos los asistentes a las celebraciones.

Aquel día íbamos a despedirle, sin más. Algunos no sabíamos que se fuera a ir. Él estaba el primero en aquel local aséptico y sin calor. Te vas... ¿A dónde va Medrano?. ¿No lo sabes?. Se va a morir. Estoy bastante mal. No creo que pase de este mes. Mañana me ingresan. No reunimos por si no volvemos a verle.

Comimos y bebimos bien. Fríamente, pero bien. Hablamos de mil asuntos. Brindamos entre nosotros por Medrano. ¡Por ti, Medrano!. Pero nadie habló de la anunciada muerte del homenajeado. Luego nos levantamos y nos despedimos. Medrano, sabes que te queremos, dame un abrazo por si no nos volvemos a ver.

27. Retrato

El retrato proporciona una imagen inalcanzable para el retratado. La consignación de su exterior imposible, que es el contramolde configurado a ciegas por una interioridad dinámica que notifica y certifica a los otros como pura exterioridad indescifrable, desde cuya interioridad nuestra cáscara alcanza la figura visible que desconocemos.

28. Tanteo. Tentativa. (23-2-04)

Tanteo es cálculo a ojo, a bulto, sin peso ni medida (grosso modo). Es estimación primera. También es situación de un juego en el que se marcan o logran "tantos" (objetivos).

Tentativa es la acción y efecto de tantear o probar algo. La solución de algo. Tentativa es intento, experimento, prueba o tanteo. Tanteo es tentativa. Una tentativa es el principio de ejecución de algo. Ejecución primera (precipitado sin más) de algo. Acción definitiva que se considerará provisional si no alcanza su fin.

Tentar es tocar examinar por medio del sentido del tacto. Con las manos. Tentar es explorar con las manos lo que no se puede ver. Pero las manos llevan a hacer y a estimular por lo que tentar también es indicar, estimular, e intentar y procurar. Tentación es instigación, impulso que incita a hacer una cosa. Caer en la tentación es dejarse vencer por la instigación a hacer algo, no considerado como bueno, por el gusto de hacerlo.

En el análisis de la actividad proyectiva (vital) y artística, llamamos tentativa a la ejecución o propuesta total que se hace sin más, a ciegas, con el propósito de movilizarse en el entendimiento de la situación que lleva a proyectar o a expresar algo. En este contexto, una tentativa es un intento sin datos, un ensayo sin fundamento, una auténtica expresión, que siempre se considera provisional aunque imprescindible para ir acotando el sentido y el significado de la situación que desencadena el proyecto o la obra.

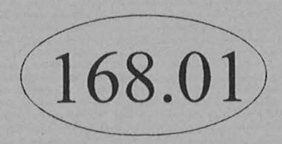
29. La Expresión Gráfica. La escritura de los fenómenos. (2-3-04)

Hace años empecé lo que podría llamarse "una aventura indefinida en el ámbito de la expresión gráfica". Sabía que dibujar es fabricar contramoldes de la movilidad, hacer matrices espaciales aplanadas, conformadas por los movimientos liberados en los rituales ejecutorios. Sabía que esos contramoldes nacen diferentes según la cadencia y amplitud de la danza ritual. Y también sabía que las huellas de los movimientos gráficos a veces inventan la apariencia memorable de los acontecimientos visibles e invisibles, palpables e impalpables. Cuando atrapan los sonidos de la voz son escrituras.
El ejercicio que inauguré fue danzar sin más encima de papeles. Con distintos instrumentos, en distintas situaciones, con diversas emociones. Delante de obras ajenas, en el paisaje, en el aula, en mi estudio, en casa.
Pronto empecé a sentir con intensidad la variedad de la aventura gozosa de gesticular, de tantear, de dejarse llevar por las manos, sin intentar controlar sus ademanes, sólo espiando sus vicisitudes. Era fantástico encontrarse con indicios de configuraciones épicas o líricas, o criptográficas, y con acomodos analíticos o informales. Con el tiempo he ido acumulando miles de dibujos hechos en cuadernos de diversos tamaños que no había revisado hasta hace poco con ocasión de ensayar el ploteado en tela y la reproducción digital de algunos de ellos.

Jugando, llegué a tener desplegados casi mil grafías que inundaban todo mi estudio. Un mar de gestos diversos y sorprendentes que parecían pedir ser agrupados en distintas familias. No podía entenderlos como objetos sueltos y quedé abrumado ante una obra insólita y única que nunca tuve el propósito precalculado de realizar. Mis dibujos, separados de sus cuadernos y moderadamente ampliados, formaban un ámbito indefinido que me englobaba como un mundo inexplorado realizado por alguien con mi misma sensibilidad movimental.

Desde ese momento, no he podido por menos que acariciar la idea de estudiar mi producción para intentar encontrar en ella rasgos normadores repetidos y pautas diferenciales vinculables a las evocaciones que los dibujos despiertan.
Creo que tengo ante mí un homenaje a la mano, al cuerpo en movimiento, conmovido, roturando la amplitud con huellas que conforman el vacío y fundan la visualidad. Todo un territorio al que aplicar una enorme colección de reflexiones referenciales acumuladas, tales como los poemas de Micheaux, las reflexiones de Heidegger, las anotaciones de Oteiza ("Propósito experimental"), algunos escritos de Cage ("El silencio") y los trabajos de Nicol ("Metafísica de la expresión") y de Colli ("Filosofía de la Expresión"), etc.
La potencia provocadora de la expresión gráfica es indudable en la docencia del dibujo siempre que se entienda la expresión como un juego movimental indefinido, emancipado del control de la vista y del pensamiento, que en su variabilidad gestual inventa las convenciones figurales con que distinguimos con los ojos aquello que nos rodea.

CUADERNO



CATÁLOGO Y PEDIDOS EN

http://www.aq.upm.es/of/jherrera

info@mairea-libros.com

